

Artikulation- ein babylonisches Sprachengewirr? Eine kleine Untersuchung unter dem besonderen Aspekt der Zupfinstrumente im Vergleich zur Blockflöten-, Violin- und Gesangstechnik

Michael Kubik

Mit Unterrichtsbeginn auf der Mandoline im April 1953 bei Willi Sommer in Berlin, der konsequent die Mandolinschule von Theodor Ritter anwandte, war ich als Kind zunächst konfrontiert mit der damals gültigen Auffassung, dass „*staccato*“ ein angeschlagener Ton sei¹ und ein „*legato*“ nur durch das ununterbrochene Tremolo zu erzielen sei.² Dies galt für die Zeit vom Aufkommen der Zupforchesterbewegung ab circa 1880 bis zu den Interpretations-Reformen durch Siegfried Behrend und andere ab Mitte der Sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts.³ Provokant müsste man daraus folgern, dass Gitarristen immer *staccato* spielen würden, was eine völlig absurde Feststellung wäre. Andererseits wandte auch Willi Sommer in seiner *Mandolinistenvereinigung Berlin 1950* schon manchmal kurz abgestoppte Töne an, was ja dann ein wirkliches *staccato* war. Schließlich wurde mein Blick auf das Thema Artikulation schlagartig erweitert durch mein späteres Blockflötenstudium. Es lag nahe, diese

¹ Vgl. Ritter 1992, Bd. 1, S. 36: „Außer den der Verlängerung dienenden Punkten hinter den Noten finden wir in Musikstücken auch noch Punkte über oder unter einzelnen Noten. In der Mandolinemusik kommen diese Punkte seltener vor, da alle Noten, die nicht als zu tremolieren gekennzeichnet sind, ohnehin geschlagen, also *staccato* gespielt werden“.

² Köhler 1892 gibt in seinem Glossar (vgl. ebd., S. 8f.) von allen Artikulationsbezeichnungen lediglich das *Legato* („gebunden“, „slurred together“) und das *Staccato* („abgestoßen“, „chopped“) an. Ferner erwähnt er das *Portamento di voce* (das Tragen der Töne von einem Ton zum anderen), also wohl das *Glissando*. Vgl. dazu auch Bracony 1913, S. 11: „Es gibt 2 ganz verschiedene Manieren beim Spielen der Mandoline: das *Staccato*, welches darin besteht, daß jeder einzelne Ton nur mit einem Anschlag gespielt wird; das *Tremolo*, welches darin besteht, daß jeder einzelne Ton durch eine größere Anzahl schneller Anschläge gespielt wird, sodaß man nicht mehr die einzelnen Schläge, sondern nur einen fortgesetzten Ton hört.“ Bracony spricht übrigens, wie andere Autoren dieser Zeit, ebenfalls von „Federschlägen“.

³ Vgl. Wagner 2013.

Praxis auf die Zupfinstrumente zu übertragen, was ich mit Übernahme meines Dirigats beim *Teg'ler Zupforchester* in Berlin 1968 und auch im privaten Instrumentalspiel auf Mandoline und Gitarre geradezu automatisch (parallel zu dem Gitarristen und Leiter des *Deutschen Zupforchesters* Siegfried Behrend und anderen Musikern) in die Tat umsetzte. Weiteren Anstoß hierzu hatte mir schon als Jugendlicher die Beschäftigung mit Werken der Geigenliteratur gegeben, deren genaue artikulatorische Bezeichnungen mein Nachdenken anregten.

„Artikulation“ ist zu übersetzen mit „wie spreche ich es aus“.⁴ Gemeint sind damit mehrere Parameter. Da wäre zunächst die Länge eines Tones: Ist doch der notierte Notenwert quasi die längste zur Verfügung stehende Dauer an dieser Stelle – die man gerne auch ersetzen kann durch z.B. 45% Tondauer mit 55% Pause zum nächsten Ton, einem Zwischending zwischen *staccato* und (in etwa) *portato*. Neben der Tonlänge spielen auch Arten der Tongebung mit hinein, z.B. weiches oder hartes Ansetzen des Tones, *crescendo* oder *decrescendo* innerhalb des Tones usw., und schließlich wirkt auch noch die Phrasierung mit, die mittels sinngemäßer Interpretation des Notentextes erst das Auffinden passender Artikulationen ermöglicht. Die Epoche um Bach, Händel und Telemann war der Musikerziehung unserer Zeit insofern voraus, als zum Unterricht auch das Komponieren gehörte. Dieser Fakt steigert das Verständnis für die von anderen geschriebene Musik ungemein und hilft bei der Entscheidung „wie spreche ich es aus“ oder „wie phrasiere ich das“ ganz entscheidend. Auch Zeitmoden spielen hierbei eine große Rolle, so z.B. ganz allgemein die Frage: Vibrato ja oder nein? Die Antwort fällt in jeder Epoche anders aus.⁵

Konrad Wölki (1904-1983), ohne Zweifel ein Markstein in der Entwicklung der Zupforchester sowie des Instrumentalunterrichtes auf Zupfinstrumenten, sagte mir einmal (ca. 1964):

Die Normalspielart von Mandoline und Gitarre ist das Legato.

Zu dem Zeitpunkt hatte er längst den Tremolo-Kantilenen der früheren Mandolinenmusik abgeschworen. Wölki war also zu dem Schluss gelangt, dass

⁴ Das MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neu bearbeitete Ausgabe) verweist unter dem Stichwort „Artikulation“ lapidar und zugleich wahrheitsgemäß auf das Stichwort „Vortrag“.

⁵ Die Gitarre kann ebensogut wie die Violine das Vibrato anwenden. Die Mandoline reagiert weniger stark, vor allem in hohen Lagen kaum noch, jedoch tragen zwei, drei Vibratobewegungen dazu bei, einen geschlagenen Ton etwas länger aushalten zu können.

Tremolo eine Ausnahme zu sein habe und dass das Spiel mit Einzeltonanschlag normalerweise einen Legato-Charakter habe.

In der allgemeinen Elementarmusiklehre finden sich unter dem Begriff „Artikulation“ in erster Linie vier Vokabeln:

- *Staccato* = sehr kurzer Ton, gefordert durch Punkt, Keil oder Senkrechtstrich
- *Legato* = gebunden, gefordert durch Bindebogen
- *Portato* = getragen, gehalten (Bogen mit Punkten etc.)
- *Nonlegato* = nicht gebunden, aber nur wenig getrennt (evtl. Striche über den Notenköpfen)

Die ersten beiden Begriffe sind wohl die unstrittigsten. Jedoch bei näherem Hinsehen ergeben sich dennoch einige Fragen.

Das *staccato*, mit einem Punkt über oder unter der Note bezeichnet,⁶ ist ein möglichst kurzer Ton. Der Spieler fragt sich: Wie kurz? Das hängt mit Sicherheit von der Tonerzeugung des betreffenden Instrumentes ebenso ab wie von der Raumakustik, in der ich gerade spiele (Kirche, Saal, Mehrzweckraum, Musikpavillon im Stadtpark). Ein derart kurzes *staccato*, wie man es auf einer Blockflöte oder einem Klavier erzeugen kann, dürfte auf Instrumenten mit schwierigerer Ansprache (Oboe, Orgel, Gesang z.B.) nicht möglich sein. Die Spannbreite möchte deshalb bei einer im *staccato* ausgeführten Viertelnote zwischen einer tatsächlich gespielten Zweiunddreißigstel- bis zu einer guten Sechzehntelnote reichen (ein sog. „weiches *staccato*“), der Rest des Notenwertes wäre dann Pause. So fragten mich eines Tages die Spieler meines Orchesters: Ist das *staccato* einer Achtelnote kürzer als das einer Halben Note? Das ist nicht leicht zu beantworten, ohne etwas weiter auszuholen und Parameter wie Tempo, Ausdruck etc. mit einzubeziehen.

Eine weitere Rolle spielt die Dämpfungstechnik. Während Tasteninstrumente wie Cembalo, Orgel und auch Klavier (abhängig von der Güte der mechanischen Dämpfung) eine abrupte Beendigung eines Tones erlauben (dasselbe gilt für viele Blasinstrumente, besonders die Blockflöte), haben die Bundinstrumente das Problem, dass das Dämpfen einzelner Töne im laufenden Notentext meist mit der linken Hand geschehen muss. Nur bei der Gitarre kann

⁶ Neben dem *staccato*-Punkt haben sich noch bei den Streichern seit etwa 150 Jahren allmählich der Keil und der Senkrechtstrich etabliert, als betontes *staccato*. In historischen Mandolinenschulen kommt der Senkrechtstrich ebenfalls vor, jedoch als technisches Zeichen für den Aufschlag des Plektrons, vgl. z.B. Corrette 1772, S. 30.

die rechte Hand gleichberechtigt zum Dämpfen herangezogen werden. Bei der Mandoline jedoch, die das Medium eines Plektrons benutzt, muss zum Dämpfen mit der Handkante der rechte Unterarm gedreht werden, was ein Verlassen der Spielhaltung bedeutet und daher zu viel Zeit kostet. Das Lösen des Fingerdruckes, falls dies nicht entschieden schnell bzw. geschickt genug erfolgt, sorgt für Nebengeräusche in dem Moment, wo die noch schwingende Saite nicht mehr fest genug auf dem Bundstäbchen aufliegt, es sei denn, der Spieler hat weitere Finger frei, die den Dämpfvorgang zusätzlich unterstützen. Diese Technik des geräuschlosen Lockerns muss intensiv trainiert werden und ist mit erhöhtem Aufwand und viel Erfahrung verbunden – schließlich werden für nur einen Ton zwei Bewegungen desselben Fingers (oder auch eines zusätzlichen Nachbarfingers) benötigt. Das schränkt die Anwendungsmöglichkeiten sowohl hinsichtlich des Tempos als auch der Tonsauberkeit ein (man denke an nahe stehende Mikrophone bei Tonaufnahmen), und aus der Praxis muss ich sagen, dass in einem Zupforchester die *staccato*-Wirkung durchaus schon eintritt, wenn man statt einer Viertelnote eine etwas knappe Achtelnote mit anschließender ‚guter‘ Achtelpause ausführt.⁷ Dies gilt für angeschlagene Töne, also für Mandoline wie Gitarre in gleichem Maße. Wir sprechen heute beim *staccato* auf Zupfinstrumenten nicht mehr lediglich über den ‚geschlagenen‘ Ton, sondern über eine wirkliche Verkürzung durch das Abdämpfen.⁸ Es ist an der Zeit, dass die Mandolinisten sich hierin dem allgemeingültigen Usus anpassen.

Aus dem soeben Gesagten erklärt sich nun schon eher Konrad Wölkis Aussage, das *legato* sei die ‚normale‘ Spielart der Zupfinstrumente: Bei der Mandoline, solange kein Tremolo angewandt wird, wie auch bei der Gitarre

⁷ Das sieht Repke 1952, S. 20, ebenso: „Der Punkt über oder unter einer Note bedeutet für den Instrumentalisten das Staccato. Er muss die betreffenden Noten kurz und abgestoßen zum Vortrag bringen, dabei entsteht zwischen zwei Noten eine Pause, die je nach Charakter eines Musikstückes kurz oder lang sein kann. Für den Mandolinisten bedeutet der Staccatopunkt, dass er die Note anschlagen soll, der Ton klingt aber bis zum nächsten Anschlag weiter, das ist die Eigenart der Zupfinstrumente. Wenn ich ein musikalisch richtiges Staccato hören lassen will, so muss das Klangbild für den Zupfer ausgeschrieben werden.“ Dazu gibt er ein Notenbeispiel: Viertelnoten mit *staccato*-Punkt würden vom Mandolinisten klingend gespielt, daher schlägt er die genaue Notierung von Achtelnoten mit Achtelpausen vor. Repke plädiert also wie ich für eine Halbierung des Wertes als praxisgerechte Ausführung des *staccato* auf der Mandoline.

⁸ Ein Abdämpfen mit der rechten Hand empfiehlt sich nur vor Pausen.

kommt das Legato sinngemäß aus der *linken* Hand, indem die Greiffinger sehr gut mit der Anschlagshand koordiniert zusammenarbeiten und wirklich erst lösen oder zugreifen in dem Moment, wo der nächste Ton erzeugt wird. So reicht jeder Ton exakt an den anderen heran. Das *staccato* ist, wie oben dargestellt, mit höherem spieltechnischem Aufwand verbunden und bleibt daher, bezogen auf die Menge der gespielten Töne, die Ausnahme. Geiger, die nebenbei Mandoline spielen, haben diese technischen Zusammenhänge m.E. nicht immer verinnerlicht, da sie normalerweise mit dem Bogenstrich artikulieren, weshalb man von diesen Spielern meist keine sehr gute, gebundene Tonbildung hören kann (Verzeihung, aber es ist so).⁹

Eine weitere Rolle spielt noch bei der Mandoline und ähnlichen, mittels Plektron gespielten Instrumenten die Frage, ob nur Abschlag gespielt wird oder ob Wechselschlag angewandt wird. Das Spiel in Abschlägen hat aufgrund der sehr identischen Tonerzeugung eher den Charakter eines unverbundenen Spiels einzelner Töne, beim Wechselschlag wird hingegen das Plektron etwas weicher gehalten und gibt dem Ohr mindestens einen Anschein von Zweierbindungen. Auf jeden Fall wird ein Legato eine weichere Plektronhaltung erfordern und der Wechselschlag unterstützt die gebundene Wirkung einer Tonlinie deutlich.¹⁰

Wird das *legato*¹¹ wenigstens überall einheitlich verstanden? Eher nicht, weil die Ausführung sehr verschieden vorstättgeht. Die Geiger greifen viele Töne auf einen Bogenstrich, ohne erneuten Tonansatz, die Bläser blasen die Töne unter einem Legatobogen ‚in einem Atem‘, also ohne mehr als den ers-

⁹ In Opern- und Streichorchestern werden Mandolinparts noch immer (oder schon wieder) viel zu oft von Streichern übernommen aus dem Grund, eine zusätzliche Bezahlung für den betreffenden Musiker zu erlangen, und aus einer Geringschätzung der speziellen Mandolinentchnik gegenüber heraus. Natürlich sind die linken Hände der Geiger gut ausgebildet, die rechte Hand jedoch kommt im Allgemeinen qualitativ nicht über die Fähigkeiten eines mittleren Autodidakten hinaus, vgl. Kurewitz 2011.

¹⁰ Im Gegensatz dazu plädierte vor 100 Jahren Bracony 1913, S. 10, für eine feste Plektronhaltung: „Ich hatte oft Gelegenheit zu bemerken, daß man hier in Deutschland lehrt, mit einer weichen Feder, die ganz lose zwischen den Fingern zu halten ist, spielen soll [sic]. Das eine wie das andere ist vollkommen falsch, und es wird sich das Spielen mit einer weichen Feder, die lose gehalten wird, niemals wohlklingend anhören. Die Feder ist fest zu halten [...] und [man] glaube [...] nicht, daß eine weiche (dünne) Feder das Tremolo erleichtert“.

¹¹ *Legato* wird etwa bei Honegger/Massenkeil 1981, Bd. 5, S. 83, bestimmt als „Vortragsanweisung für die Ausführung einer kleinen oder größeren Gruppe von Tönen, ohne diese abzusetzen. Im allgemeinen wird sie durch den Legato-Bogen angegeben“.

ten Zungenstoß – meistens jedenfalls, denn die Blockflöte z.B. kennt auch das fachspezifische ‚indirekte Legato‘¹² – hier werden die Töne zwar mit der Zunge gebildet, doch so weich aneinandergesetzt, dass man als Hörer die Zunge nicht bemerkt. Spätestens dann, wenn zwei Töne gebunden nicht ‚ansprechen‘ würden (an akustischen Problemstellen der Instrumente), muss man sich dieser Technik bedienen. Beim Klavier überlappt man die Töne ein wenig, indem die vorige Taste einen Hauch zu spät gelöst wird. Das geht nun bei den Zupfinstrumenten überhaupt nicht. Allerdings – wenn es sich um gebrochene Akkorde bzw. Arpeggien oder um Töne auf verschiedenen Saiten handelt – lassen auch Gitarre oder Mandoline gern alle Töne durchklingen und empfinden das als typische Ausführung, auch ohne dass ein Bindebogen vermerkt wäre. Beim Klavier wäre das der Pedalgebrauch. Wenn der Komponist an einer solchen Stelle das Durchklingen partout nicht möchte, müsste er in solchem Fall *staccato*-Punkte setzen oder die Anweisung „*secco*“ geben.

Darüber hinaus gibt es besonders auf der Gitarre (jedoch ggf. auch auf der Mandoline¹³) noch die Fingerabzüge und -aufschläge, die für zwei, maximal drei (bis zu vier Töne, dann die Leersaite mitgezählt) Töne unter einem Bindebogen gängig sind, die aber den Nachteil haben, dass die angebondenen Töne meist deutlich leiser sind. Nicht zuletzt aus diesem Grund hört man bei Gitarrenvirtuosen immer häufiger, dass Triller als Doppelgriff über zwei Saiten gegriffen und mit der rechten Hand geschlagen werden, wann immer es möglich ist, anstatt sie als Kette von Fingeraufschlägen und -abzügen, also in Bindetechnik, zu realisieren.¹⁴

¹² Bei Höffer von Winterfeld 1961, S. 14, heißt es: „Das *Portato* [! ...] wird so ausgeführt, dass das Ende eines Tones zugleich der Anfang des nächsten ist. Stellen wir uns vor, die obere Hälfte des Luftstromes ströme ungehindert in die Flöte, während die untere Hälfte von der Zunge unterbrochen wird“ (im Prinzip ist das die Technik, die ich als „indirektes Legato“ kenne).

¹³ Köhler 1892, S. 33: „Auf der Mandoline kann man solche Verzierungen mit einem einzigen Federschlag hervorbringen. Beim Vortrag solcher Vorschläge muss der Federschlag durchaus stark sein und der Finger muss sogleich kräftig auf die zweite Note fallen.“ Köhler nutzt dies auch in Abwärtsrichtung und für Doppel-Vorschläge. Vgl. Repke 1952, S. 19: „Das ist nur ausführbar, wenn die Hauptnote höher liegt als der Vorschlag“.

¹⁴ Der Aufschlag („hammer on“) wie auch der Abzug („pull off“) von Greiffingern eignen sich besser für die Gitarre als für die Mandoline (in heutiger Besaitung), obwohl z.B. in irischer Musik durchaus auch die Mandoline hiermit konfrontiert wird. Auch ein slide (Gleiten des Greiffingers) kann einer Zweierbindung (in nicht-klassischer Musik) darstellen.

Der Spezialfall Tremolo bei der Mandoline (Balalaika, Domra u.a.) nähert sich der Ausführung eines *legatos* mittels Bogen bei den Streichern:¹⁵ Einzeln tremolierte Töne, durch das Tremolozeichen (Wellenlinie) oder durch drei Balken im Notenhals gefordert, weisen, je nach Größe der Lücke, die der Spieler lässt, eine Wirkung vom *portato*- bis *nonlegato*-Bereich auf.¹⁶ Wird das Tremolo gar nicht unterbrochen, muss der Spieler die Ab- und Aufbewegung des Plektrons so gut einteilen können, dass die neue Note (innerhalb der Tremolobewegung) pünktlich mit einem Abschlag begonnen wird. Das ist der *legato*-Bogen aus der ‚italienischen‘, romantischen Mandolinemusik etwa zwischen 1880 bis ca. 1935. Kurz antremolierte Halbe Noten kann man paradoxerweise – situationsbedingt – sogar als *staccato* empfinden. Heutzutage wird ein Komponist, der die Notationsprobleme der Mandoline kennt, zu Beginn eines Bindebogens unbedingt noch ein Abschlag- (=Abstrich-) respektive ein Tremolozeichen setzen, um Missverständnissen vorzubeugen, denn wir haben soeben gelernt, dass es ein geschlagenes und ein tremoliertes *legato* auf der Mandoline gibt. Von Interesse dürfte auch die Tatsache sein, dass es einen Unterschied macht, ob ein Ton bei Beendigung des Tremolos in der linken Hand sofort weggenommen wird oder ob der Greiffinger nach Ende des Tremolos noch ein Ausklingen erlaubt. Diese Frage kam in meiner Ausbildung nicht vor, jedoch ergaben sich in meinem Leben als Zupforchesterdirigent durchaus Momente, solche Feinheiten aufzuspüren und gelegentlich auch anzuwenden. Eine schriftliche Artikulationsanweisung hierfür müsste erfunden werden, wobei man in Kollision mit dem allgemeinen Trillerzeichen (Wellenlinie) gerät.¹⁷ Sind wir gerade beim Tremolo, sollte ich auch den in Zupferkreisen eher unbekanntem Begriff *messa di voce* mit anführen, der aus der Gesangstechnik stammt. Er bedeutet die Veränderung eines Haltetones, beispielsweise durch *crescendo* oder *decrescendo*. Im gezupften Ton geht das nicht,

¹⁵ Vgl. Ritter 1952, S. 24: „Soll eine Komposition durchgehend tremoliert werden, setzt man ihr die Bezeichnung *sempre tremolo* voraus; damit entfallen alle weiteren Kennzeichnungen. Bei Tremolospiel längerer Teile eines Musikstückes, also im gemischten Anschlag, dient der Bindebogen zur Kennzeichnung“. Kritische Anmerkung: Phrasierungsbögen sind auch im *sempre tremolo* gewiss nützlich.

¹⁶ Konrad Wölki empfahl, die letzte Aufwärtsbewegung der tremolierten Note in der Luft auszuführen – was im Endeffekt einem *nonlegato* nahekommt, da lediglich eine einzige, kurze Bewegung innerhalb des Tremolos entfällt.

¹⁷ Ein Vorschlag wäre, die gewohnte Wellenlinie durch einen waagerechten Strich zu verlängern. Dieses Zeichen benutze ich bei der Blockflöte für Töne, die mit Vibrato beginnen, aber später glatt werden sollen.

das Tremolo macht es möglich. Ich erwähne es deshalb, weil es brave Orchesterspieler gibt, die mitten in einem längeren Halteton auf den ersten Zählzeiten eine Betonung anbringen, natürlich unbewusst und um sich selbst zu beweisen, ‚hier ist die Eins‘. Das ist eine unmusikalische Ausführung, die man nicht durchgehen lassen darf: Ein Halteton soll entweder neutral ‚stehen‘ oder aber an- bzw. abschwellen. Das Tremolo als Artikulation sollte, in Verbindung mit Streich- oder Blasinstrumenten, nur gut überlegt angewandt werden. In ‚romantischer‘ Stilistik schadet es selten.¹⁸ Von der Wiener Klassik an rückwärts gerechnet, ist das Tremolo ein No-go. Eine Ausnahme wäre, es als Ersatz für einen Stehtriller zu nutzen, da Triller auf Zupfinstrumenten umso schwerer ausführbar sind, je länger sie dauern.

Bis hierher ist schon einiges an Durcheinander zu spüren, wir begreifen, dass Artikulation stark mit dem jeweiligen Instrument zu tun hat. Vollends Verwirrung herrscht bei den Begriffen *nonlegato* und *portato*. Meine Blockflötenlehrerin, Frau Prof. Thea von Sparr (eine Gustav Scheck-Schülerin), erklärte mir damals, dass „wir Blockflötisten beim Portato ganz dicht artikulieren, dass jedoch der Streicher Rudolf Barthel unter Portato ein sehr deutlich abgesetztes Spiel verstehe, das mit Strich und Punkt über der Note bezeichnet würde“. Das hat mich damals sehr verwirrt.

Unter *nonlegato* heißt es heute in den Nachschlagewerken, dass die Töne neu angesetzt werden, aber so gut wie keine Lücke zwischen den Tönen besteht.¹⁹ Die Streicher nennen diese Strichart auch *détaché*, d.h. jeder Ton wird mit wechselnder Strichrichtung neu angesetzt.²⁰ Das deckt sich mit meinen Erfahrungen bei Rudolf Barthel.²¹ Auf Blasinstrumenten geht das natürlich

¹⁸ Vgl. etwa Wölki 1979.

¹⁹ Das *nonlegato* ist somit per Definition der ‚Grenzfall‘ unmittelbar vor dem wirklichen *legato*, nicht etwa, wie man vom Wort her meinen könnte, ein ungebundenes Spiel. Vetter 1969, S. 60, schreibt richtig: „Die dem Legato nächstliegende Artikulationsart ist das *Nonlegato*. Jetzt werden die einzelnen Töne zwar durch die Zungenartikulation voneinander abgesetzt, jedoch so minimal, dass die Töne nicht eigentlich getrennt wirken, dass also kein Zwischenraum zwischen den Einzeltönen sich einschiebt, sondern jeder lückenlos an den nächsten anschließt“ (vgl. auch Anm. 12).

²⁰ Das geht in moderner Geigentechnik erst seit der Erfindung des Tourte-Bogens, der mit Obergriff anstelle von Untergriff gehalten wird, eine größere Spannung aufweist und der einen Strichwechsel fast ohne Ansatz ermöglicht.

²¹ Rudolf Barthel (1908-1978), ausgebildeter Geiger und langjähriger Leiter der Musikschule Neukölln von Berlin, zudem Gründer des *Blockflötenorchesters Neukölln*, damals das mit Abstand beste Blockflötenorchester, das ich als Nachfolger Anfang 1978 übernehmen durfte.

ebenso, egal wie man diese Ausführung dann auch nennen mag. Viele Blockflötisten nennen das, wie gesagt, fälschlicherweise *portato*.

Unter *portato* (getragen, gehalten) verstehen die Streicher ein deutlich abgesetztes, etwas betontes Spiel. Im Notentext sieht man dann entweder Punkte unter einem Bogen, auch Striche unter einem Bogen, manchmal Punkt/Strich gleichzeitig über der Note (dann ohne Bogen). Diese Punkte haben dann nichts mit dem *staccato*-Punkt zu tun. Man hört dabei akustisch in etwa den halbierten Notenwert, das Spiel wirkt dadurch sehr nachdrücklich und intensiv.

Spielen *nonlegato* und *portato* bei den Zupfinstrumenten eine Rolle? Ich würde sagen, im Wesentlichen nein, weil, wie oben ausgeführt, das bei uns als *staccato* empfundene Spiel bereits dem fast genau gleicht, das wir soeben für die Ausführung des *portato* bei Streich- und Blasinstrumenten gelernt haben. Ein sehr dichtes Spiel mit minimaler Lücke zwischen den Tönen ist zumindest auf der Mandoline unangenehm schwierig, bei der Gitarre sieht es etwas besser aus – aber ob der Hörer den mühsam errungenen Unterschied merkt, sei dahingestellt. Wir müssen leider zugeben, dass diese Artikulationsmöglichkeiten auf Zupfinstrumenten etwas eingeschränkter, zumindest anders auszuführen sind als bei den Streichern und Bläsern. Ein Laienzupforchester kann man nur in wohl dosiertem Maße mit diesen technischen Feinheiten quälen, wobei die Spieler dann durchaus Einsicht zeigen, wenn sie den Unterschied hören und die musikalische Wirkung gesteigert wird. Vom professionellen Spieler würde ich im Rahmen der Solo- und Kammermusik hier tatsächlich eine Bandbreite an Differenzierungen erwarten. Es wäre spannend zu erfahren, wie weit man mit einem Zupforchester aus Profispielern würde gehen können.

Glücklicherweise sind diese vier Grund-Artikulationen nicht alles, was ein Instrument zu bieten hat. Bei den Streichern zählen viele weitere Stricharten indirekt noch dazu, als da sind *spiccato*, *martelé*, *détaché*, *col legno* usw., auch *pizzicato*. Gerade das *pizzicato* kennen auch die Zupfinstrumentalisten: Die rechte Hand dämpft in Stegnähe die Saiten, der entstehende Klang ähnelt täuschend dem *pizzicato* der Streichinstrumente. All dies hat viel mit dem „wie sage ich es“, mit dem musikalischen Vortrag zu tun. Bei den Zupfern kann ich hier verweisen auf die vielen Klangfarben, die durch Tonerzeugung an verschiedenen Stellen der Saite entstehen (*ponticello* oder *s.p.* für das harte Spiel am Steg, *naturale* oder *nat.* für das normale Spiel über dem Schallloch, *dolce* oder *sulla tastiera* oder *s.t.* für das Spiel über dem Griffbrett usw.). Diese Klangfarbenunterschiede sind weit größer als die bei Streichinstrumenten, wenn der Bogen den Ort wechselt. Siegfried Behrend hat 1970 einen Katalog mit zahlreichen

graphischen Vorschlägen für Spielanweisungen herausgebracht und per Rundbrief um weitere Vorschläge von Fachkollegen gebeten. Diese Spielanweisungen bezogen die zeitgenössische, moderne Stilistik bis hin zur experimentellen Musik ein²² und sind als *Tabulatur der Zupfinstrumente* 1971 veröffentlicht worden.²³

Interessant wird es, wenn mit verschiedenen Instrumenten zusammen musiziert wird. Aufgrund der Tatsache, dass Streicher wie Bläser ihre Töne wirklich halten, ja sogar crescendieren können, fühlen die Zupfinstrumentenspieler sich zunächst im Nachteil, weil ihre Töne nach dem Anschlag verklingen. In der Praxis wird das oft dazu führen, dass Streicher und Bläser, falls sie den gleichen Notentext spielen, z.B. in Renaissancemusik, viel kürzer artikulieren müssen als Mandoline und Gitarre. Bei zahlreichen Konzerten mit meinem *Blockflötenorchester Neukölln* und diversen Zupforchestern (darunter das *Berliner Zupforchester*) habe ich insbesondere in Kirchen wegen des Nachhalls viel mit dieser Technik der unterschiedlichen Artikulationen gearbeitet und kann unbedingt dazu raten: Die Wirkung ist ‚richtig‘ und die Zupfer fühlen sich dann nicht akustisch unterlegen. In gleicher Weise können Solisten zum Zupforchester auch an Tutti-Stellen unbedenklich ihre eigene Artikulierung wählen, da die gezupften Linien eine Artikulierung nie so deutlich hörbar machen können, dass ein Widerspruch entsteht – jedenfalls kann ich mich aus über vier Jahrzehnten Praxis an keine Situation erinnern, wo das der Fall gewesen wäre, einschließlich meines Konzertes für Viola und Zupforchester²⁴, wo wir unterschiedliche Artikulationen zweier verschiedener Solisten erlebten, das Orchester jedoch wie gewohnt spielte. Absprechen müssen nur die Solisten sich untereinander mit weiteren Streichern oder Bläsern.

²² Neben den Klangfarben- und schlagtechnischen Bezeichnungen umfasste diese Abhandlung viele Zeichen, z.B. für *con sordino* und *senza sordino* (damals hatten findige Mandolinenspieler einen Dämpfer gebastelt, der mit Gummiband hinter dem Steg in ständiger Bereitschaft montiert war), für Cluster jeder Art, für das Cross Strings, auch für Beendigung desselben, für Schläge auf verschiedene Teile des Instruments, für tonloses Anschlagen nur mit der linken Hand, eben die ganze Palette, die in graphisch notierter Musik eine Rolle spielt. Eingebürgert hat sich das nach meiner Beobachtung nicht, wohl auch, weil der Anteil graphisch notierter Musik in der Sparte Zupforchester sehr gering geblieben ist. Ich selbst habe nur in Kubik 2010 im 4. Satz *Unruhe* für ca. 20 Sekunden zur Grafik gegriffen, wobei ich ohne die vorgeschlagenen Zeichen ausgekommen bin.

²³ Vgl. Behrend 1971. Des Weiteren verweise ich auch auf Kubik 2011, wo die speziellen Probleme der Zupfinstrumente ebenfalls angesprochen sind.

²⁴ Vgl. Kubik 2002.

Ein kleiner Gedankenausflug noch: Sowohl die Mandoline als auch in noch stärkerem Maße die Gitarre sind für die solistische Wiedergabe mehrstimmiger Musik besser geeignet als die Streichinstrumente. Während bei den Streichern das Empfinden längerer Töne bei in eine Melodie hineinkomponierter Mehrstimmigkeit im Allgemeinen der Phantasie des Hörers überlassen bleibt, können die Notenwerte bei den Zupfinstrumenten sehr oft *de facto* wiedergegeben werden. Man nehme als Beispiel den ersten Solo-Einsatz in Takt 22 des Konzertes für 2 Violinen, Streicher und B.c. in d-Moll, BWV 1043, von Johann Sebastian Bach:²⁵ Hier beginnt die Solovioline mit kraftvoll springenden Dezimen (Achtelnoten) zwischen der d¹- und e²-Saite: f¹-a²-e¹-g²-d¹ und nachfolgenden Sechzehntelnoten vom g² abwärts. Die Ausführung der Dezimen auf der Violine geschieht wegen des Saitenwechsels im *portato* (*marcato*), also stark abgesetzt. Auf dem Zupfinstrument vermag man (wie an einem Tasteninstrument) die untere Linie f¹ e¹ d¹ dieser versteckten Zweistimmigkeit durchaus als Viertelnoten (Bassstimme) zu interpretieren, in der Oberstimme (a²-, g² und die Sechzehntel) kämen dadurch das synkopische Verhalten und der harmonische Vorhalt deutlicher heraus. Je versierter der Instrumentalist ist, umso mehr Feinheiten sind bekanntlich darstellbar, und man darf Mandoline und Gitarre wirklich nicht unterschätzen, die in diesem kleinen Beispiel in der Ober- wie auch Unterstimme sogar mehrere Artikulationsmöglichkeiten zur Auswahl anbieten können.

Literatur:

Primärwerke:

- Bach, Johann Sebastian (2007): Konzert in d-Moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo. 7. Aufl. Kassel 2007
- Bracony, Alberto (1913): Theoretisch-praktische Mandolinschule. Hamburg/Leipzig 1913
- Corrette, Michel (1772): Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la mandoline. Paris 1772
- Höffer von Winterfeld, Linde (1961): Die Altblockflöte. Eine Anweisung zum Spiel. 2. Aufl. Leipzig 1961
- Köhler, Ernesto (1892): Mandolinschule für den Selbstunterricht geeignet. Self Instructor for the Mandolin. Leipzig u.a. 1892
- Kubik, Michael (2010): Fünf Emotionen für Zupforchester mit Blockflötenchor. Hamburg 2010

²⁵ Vgl. Bach 2007.

Michael Kubik

- Kubik, Michael (2002): Konzert für Altmandoline oder Viola und Zupforchester. Hamburg 2002
- Repke, Erich (1952): Weimarer Methodik für Mandoline. Eine theoretische Anleitung für Lehrer und Schüler. Weimar 1952
- Ritter, Theodor (1992): Theoretisch-praktische Mandolinen-Schule. Gründlicher und vollständiger Lehrgang für den Einzel-, Gruppen- und Selbstunterricht in 3 Hefen. [3 Bde; Neuausg. Leipzig 1913] Hofheim 1992
- Vetter, Michael (1969): Il flauto dolce ed acerbo 1: Anweisungen und Übungen für Spieler neuer Blockflötenmusik. Celle 1969
- Wölki, Konrad (1979): Concertino d-Moll für Oboe und Zupforchester op. 97. Schweinfurt 1979

Sekundärwerke:

- Behrend, Siegfried (1971): Die Tabulatur der Zupfinstrumente. In: Zupfmusik, Gitarre 24/1 (1971), S. 1-3
- Honegger, Max/Massenkeil, Günther (1981): Das große Musiklexikon. Freiburg im Breisgau 1981
- Kubik, Michael (2011): Kleine Instrumentierungshilfe für Zupf-(und Gitarren)orchester. Praktische Hinweise für Bearbeiter, fachfremde Dirigenten, Komponisten. Hamburg 2011
- Kurewitz, Melanie (2011): Als Kammermusiker in der Oper: Probleme von Zupfinstrumentalisten im Sinfonieorchester – Ein Erfahrungsbericht. In: Phoibos 2/2011, S. 81-90
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41